

*DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII  
CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES  
INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)*

Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin  
y Sara Santa Aguilar (eds.)





BREVES APUNTES SOBRE LA ADAPTACIÓN PALACIEGA  
DE *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD*, DE CALDERÓN:  
EL MANUSCRITO DE LA BRITISH LIBRARY\*

*Laura Carbajo Lago*  
*Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC)*  
*Universidade de Santiago de Compostela*

*Duelos de amor y lealtad* es una de las últimas comedias de Pedro Calderón de la Barca, quien tan solo a tres años de su muerte, en 1678, estrena este drama histórico<sup>1</sup>. A pesar de ser una obra perfectamente diseñada, en la que se pone de manifiesto la capacidad de su autor para el artificio verbal y escénico, ha sido muy poco atendida por la crítica, especialmente en lo que respecta a su transmisión textual<sup>2</sup>.

\* La autora de este artículo es beneficiaria de una beca de apoyo a la etapa predoctoral concedida por la Xunta de Galicia en la convocatoria de 2017. El trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación que financia la ayuda del Plan Galego IDT Grupo GIC, 2016 GPC GI-1377, ED431B 2016/014 cuyo IP es Santiago Fernández Mosquera.

<sup>1</sup> Cotarelo y Mori, 1924, p. 325; Hilborn, 1938 pp. 144-145; Reichenberger, 1981, p. 739, y Cruickshank, 2011, pp. 465. La razón de esta fecha es la posible alusión a la paz de Nimega en los versos finales de la obra, que efectivamente se firmó en ese mismo año con Francia, de manera que la comedia se habría realizado para la celebración de este acontecimiento.

<sup>2</sup> El único estudio en el que se apuntan algunos datos acerca de la transmisión textual de *Duelos de amor y lealtad* es el realizado por Casariego Castiñeira, 2015.

Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Docendo discimus*». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 35-47. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

Como es habitual en muchas de las comedias del dramaturgo, *Duelos de amor y lealtad* cuenta con tradición impresa y manuscrita. En lo que respecta a la primera, aparece recogida en la *Novena parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, publicada póstumamente por el editor Juan de Vera Tassis en 1691. Tanto la reedición de esta, como los volúmenes conocidos como Pseudo Vera Tassis, y hasta seis sueltas del siglo XVIII localizadas hasta el momento, siguen a plana y renglón la *editio princeps* veratassiana. Ninguna de las variantes encontradas tiene peso textual, sino que se trata de pequeñas erratas tipográficas o variaciones ortográficas que en ningún caso aportan información relevante o adicional.

Sin embargo, a esta tradición impresa debe sumarse un manuscrito perteneciente a la British Library con signatura Add. MS 33472 que también contiene el texto de la comedia<sup>3</sup>. Son muy pocos los datos reales sobre este testimonio, ya que no existe ninguna referencia a los actores que pudieron llevar la comedia a las tablas, no ofrece información acerca de a quién pudo pertenecer o cuál pudo ser el lugar de representación, ni tampoco aparece la fecha de copia. No obstante, el cotejo permite afirmar que este testimonio no podría tener como antecedente directo la *editio princeps* de 1691, puesto que se han encontrado lecturas privativas en ambas tradiciones que lo imposibilitan. Más bien, parece tratarse de un texto que se utilizó para una representación específica, con ciertas exigencias escénicas, que por tanto habría sufrido una serie de alteraciones y modificaciones. Si se sigue la terminología de Ruano de la Haza, de entre las cinco técnicas o métodos de «reescritura» de los textos del teatro del Siglo de Oro este es un caso concreto de «adaptación», que el crítico define como

la práctica de adecuar un texto teatral, eliminando personajes o escenas que se consideran superfluos, o introduciendo nuevos pasajes y personajes, para producir una versión representable en un lugar escénico específico o por una compañía determinada<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Se encuentra recogido en el segundo volumen de manuscritos de la «Collection of Spanish Plays» que custodia la biblioteca, del que forman parte trece obras en total. Seis son comedias de Pedro Calderón de la Barca y siete de Pedro Calderón Bermúdez de Castro. El único criterio de ordenación es el alfabético. Ninguna de las comedias está escrita por el mismo copista ni parece existir relación, más allá de la autoría, entre los manuscritos de las piezas calderonianas.

<sup>4</sup> Ruano de la Haza, 1988, pp. 35-36.

Esta definición encaja con el caso que nos ocupa. En primer lugar, el texto de Vera Tassis cuenta con importantes pasajes que en muchos casos pueden verse como «superfluos» y que por esta razón se han podido eliminar en el manuscrito. Se han encontrado unas cincuenta omisiones, que suman un total de 440 versos, que en ningún caso podrían considerarse como añadidos del impreso. Se trataría, en cambio, de versos de los que carecería el testimonio base del que parte el manuscrito. En su mayoría, constituyen pasajes digresivos y reiterativos o intervenciones de personajes poco sustanciales para el desarrollo de los principales acontecimientos, con un especial interés por la reducción de la presencia del gracioso. Al examinar con detenimiento estos casos, se observa una tendencia general a acelerar la acción, a dar mayor dinamismo a la pieza y a potenciar su carga trágica.

El texto de MS —que así llamaremos en adelante— también ha sufrido una serie de cambios y adiciones llamativas en el terreno de las acotaciones. A grandes rasgos, puede decirse que la principal diferencia en este plano entre las dos tradiciones se encuentra en el número de didascalias referidas al decorado y a la ambientación. No existe ninguna indicación directa de los distintos cambios de espacio en el impreso, mientras que en MS se han registrado hasta catorce «mutaciones». Todas ellas son de extensión considerable, con pautas muy precisas sobre los elementos que deberían completar y enriquecer el espacio escénico en cada momento. En suma, estamos ante un texto que tuvo que emplearse para una reposición de la comedia que requería de un número elevado de decorados y de un lugar de representación de amplias dimensiones con abundantes recursos escenográficos.

Las modificaciones que ha experimentado el testimonio manuscrito lo sitúan en un estadio textual posterior al texto editado por Vera Tassis en 1691, pues se han suprimido más de 400 versos, al tiempo que se ha añadido un número importante de acotaciones que no estarían en la versión que Calderón habría concebido. La *editio princeps*, por tanto, se aproximaría más al supuesto «original» calderoniano, de modo que sería el texto que se debería tomar para la edición de la comedia. De todas formas, aunque MS tenga menor relevancia textual y menor autoridad por tratarse de un testimonio modificado por agentes externos al poeta —tal vez un autor de comedias— in-

teresa como instrumento para la reconstrucción de la puesta en escena de los teatros del tiempo y, sobre todo, para entender el modo en el que se adaptaban las comedias en el Siglo de Oro a las distintas circunstancias de representación<sup>5</sup>.

Además de las citadas omisiones y de las extensas didascalias que presenta el manuscrito, en esta breve exposición me centraré en dos aspectos fundamentales para demostrar la adaptación: la intervención de una segunda mano que se ha podido registrar, y el distinto desenlace de ambas tradiciones.

En lo que respecta a la segunda mano, se trata de una letra claramente distinta de la del cuerpo de texto, con un trazo más grueso y de mayor tamaño. Parece haber revisado el texto en un momento posterior para incorporar, suprimir o modificar ciertos elementos especialmente relativos a la escenografía y a la organización de la representación. Su intervención, por consiguiente, permite conjeturar que el manuscrito se empleó directamente por una compañía de actores para llevar a escena la comedia.

Su participación más significativa se encuentra en la inclusión de una serie de marcas en el margen derecho del texto. Fundamentalmente son indicaciones dirigidas a los actores para que se preparen para su salida a escena. Se han contabilizado hasta un total de cincuenta etiquetas de este tipo, todas ellas en letra de mayor tamaño, situadas unas líneas antes de la aparición del personaje en cuestión, en las que se señala su nombre precedido de la palabra *prevenido* o su abreviatura y separadas por un corchete (Ilustración 1).

<sup>5</sup> «Cuando [una de] las dos versiones obedece a la intervención de un agente distinto del escritor (autor de comedias, actores...) desde el punto de vista de la literatura sin duda la versión auténtica, la del poeta, es la principal. Pero desde el punto de vista del teatro ambas nos interesan, porque normalmente la versión modificada por las gentes de teatro ofrecerá importantes detalles sobre la condición teatral de ese texto. No lo confundiremos con el “texto de Calderón” [...] pero tampoco tenemos derecho a ignorarlo» (Arellano, 2007, p. 17).

*ni el que yo pude tener  
 pance en acción tan sangrienta,  
 sino sauer que de otras  
 Culpas abruello, por ella  
 no debe morir.*

*toante... Si debo ,*  
*Alex<sup>bro</sup>... pues dices que Competencia*  
*es era, fuera del trance*  
*en que te hallas?*

*P. do Leonido*

Ilustración 1. Indicación de la preparación de Leónido para su salida a escena (fol. 66v)

La presencia de estas marcas es fundamental para suponer que un autor de comedias, o incluso el apuntador, encargado de los detalles de la escenificación, se ocupó de añadir estas indicaciones, que facilitarían la organización del espectáculo a los actores.

Además de este tipo de instrucciones para los intérpretes, las marcas situadas a la derecha del texto también hacen referencia a algunos de los elementos relativos a la escenografía. Un caso concreto es el que alude los accesorios necesarios para la iluminación de la comedia. En un momento concreto de la segunda jornada, en ambas versiones se explicita a través de una acotación que debe haber luz en escena. En VT se señala que «sale Toante con luz» (p. 358) y en MS «Sale con luz Toante» (fol. 39v). En efecto, la propia Irífile dice lo siguiente: «Luz ha entrado, mas ¡qué veo!» (p. 358). Por lo tanto, cualquier representación que tomase como texto el impreso o el manuscrito debería añadir algún tipo de iluminación. No obstante, en MS vuelve a existir un interés por sugerir de forma precisa cuándo deben aparecer en escena y dónde deben colocarse los componentes del decorado. Así, hasta en dos ocasiones, la segunda mano incorpora las siguientes directrices: «mesa y luces prevenidas» (fol. 39v), unas líneas antes del momento en el que se precisa de la luz y «poner la mesa para la luz» (fol. 40r).

también las animas; prezioso {Mesa y das  
 es para verlo, traer luz, {Luz, pres?  
 que no he de fiar al tino  
 tan grande Experiencia..... {Hase  
 S.<sup>e</sup> Trifile..... Cielos, Sale Trifile Leonido  
 fabon. y Anteo  
 Leon..... Cien los suspiros,

Ilustración 2. Indicación de la preparación de la iluminación y el decorado (fol. 39v)

toante..... otro axombró!  
 Trifile..... otro prodijo!  
 toante?  
 toante..... Trifile?  
 Anteo..... aquí luz  
 y toante ella no dijo?  
 origa, y Calle.  
 Poner la Mesa para  
 la Luz  
 Ma puenta Enrichando  
 Anteo

Ilustración 3. Indicación de la preparación de la iluminación y el decorado (fol. 40r)

Otro de los planos en el que interviene la segunda mano es en el de las didascalias. En muchos casos, introduce alteraciones o adiciones, con las que pretende concretar los elementos que conforman la apariencia del escenario, los instrumentos que acompañan a los personajes o el lugar por el que deben salir a escena los actores, tal y como puede verse en los siguientes ejemplos:

Repitete el Salón ~~que~~ <sup>sí la cama</sup> una Mesa con luz y ~~salir~~  
~~salir~~ Leonido ~~por la~~ <sup>por la</sup> ~~superficie~~

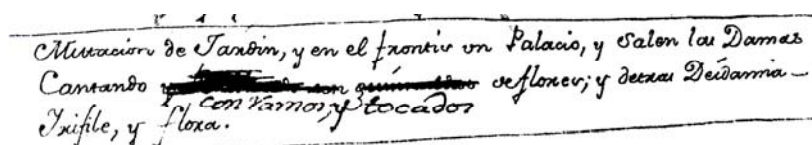
Ilustración 4. Corrección de una acotación por parte de una segunda mano (fol. 56v)

Debido a los borrones de tinta, son ilegibles las palabras que se encuentran debajo de las correcciones, pero cabe llamar la atención sobre el tipo de enmiendas que realiza. Le interesa resaltar que uno de los accesorios del decorado anterior, en el que aparecía un salón con «una cama ostentosa» (fol. 39r), ya no debe aparecer en el escena-



rio, lo que implica una vez más una especial atención por la escenografía. Igualmente se especifica que Leónido debe salir «*por la siniestra*», de manera que esta segunda mano también atiende a los detalles relativos al lugar por el que deben entrar y salir los personajes en cada momento.

Algo similar ocurre en el siguiente ejemplo:



Mutacion de Tambin, y en el frontis vn Palacio, y Salon las Damas  
Cantando ~~y bailando con guirnaldas de flores~~; y detras Deidamia -  
Irifile, y Flora.

Ilustración 5. Corrección de una acotación por parte de una segunda mano (fol. 8v)

En este caso se deduce el contenido de las palabras que se encuentran tachadas gracias a la acotación correspondiente en el texto impreso, en la que puede leerse: «*Llévanle y salen las damas que pudieren, cantando y bailando, con guirnaldas de flores, y detrás Deidamia, Irifile y Flora*» (p. 335). Seguramente el copista de MS en un primer momento escribió «*y bailando con guirnaldas*», puesto que así debía aparecer en el texto que tomó como base para la copia. Sin embargo, la corrección apunta a que los accesorios que llevarían las damas en la representación para la que se empleó MS serían ramos y tocados, ya que, si no fuese así, el director de escena no habría realizado este cambio.

Además de corregir algunas didascalias, se ha registrado un caso en el que directamente añade una acotación escénica en el margen derecho de la página:

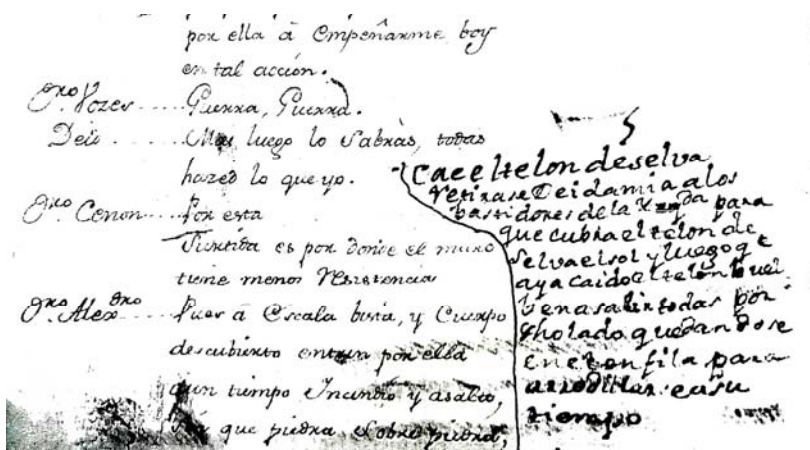


Ilustración 6. Adición de una acotación escénica por parte de una segunda mano (fol. 63v)

Transcribo su contenido:

Cae el telón de selva retírase Deidamia a los bastidores de la izquierda para que cubra el telón de selva el sol y luego que haya caído el telón vuelven a salir todas por otro lado quedándose en él en fila para arrodillarse a su tiempo<sup>6</sup>.

Esta indicación se ha incorporado para marcar un nuevo cambio de decorado en la última jornada. La persona que se encuentra detrás de la segunda mano da instrucciones sobre cuándo debe caer el telón, por qué lugar debe retirarse Deidamia y en qué momento y por dónde deben salir las damas al escenario, incluso en qué posición deben estar colocadas y qué gesto que deben realizar. Toda esta información incide en la importancia de este testimonio para la reconstrucción de la puesta en escena de la representación que tuviese como texto base MS y para observar el cuidado y atención puestos en la escenificación de la comedia por parte de un autor de comedias. Canet Vallés comenta precisamente que:

Lo que resalta inicialmente es que los poetas al escribir sus comedias se preocupan especialmente por la distribución de la acción entre actos o jornadas, por la utilización del verso y la estrofa adecuada y por su perfección formal, por la verosimilitud [...], mientras que los autores de comedias piensan, ante todo, en la puesta en escena y dirección de acto-

<sup>6</sup> Se modernizan las grafías y se desarrollan las abreviaturas.

res, en el público real y en el local concreto donde van a actuar, así como en las posibilidades de su propia compañía, número de actores, vestuario y atrezzo<sup>7</sup>.

En último lugar, es pertinente analizar los atajos, que al igual que ocurría con muchos de los versos omitidos, son un indicio de la voluntad de un director de escena de prescindir de ciertos pasajes poco relevantes, digresivos, o que ralentizan la acción. En ocasiones aparecen atravesados por una línea, de manera que puede verse qué estaba escrito por debajo, o bien son versos ilegibles porque están completamente tachados por un borrón de tinta. Se han registrado hasta tres casos, de 46, 18 y 12 versos, respectivamente. El primero de ellos constituye una escena cómica protagonizada por Morlaco y los soldados (fols. 7r-8r); en el segundo se desecha parte de un parlamento de Cenón, uno de los galanes, ya que realiza una digresión para manifestar su descontento ante el acto infame que han cometido los persas (fols. 46v-47r); el tercero también supone la eliminación de una escena poco relevante, que puede suprimirse sin repercutir en el contenido de la obra. Se trata de un momento de distensión, antes de la entrada en acción de Alejandro Magno. En esta escena intervienen personajes como los soldados, o Morlaco y Flora, la pareja de graciosos, que nuevamente representa el contrapunto cómico de la tensa situación que envuelve a los protagonistas (fols. 62v-63r).

Cabe especificar que los 76 versos que aparecen tachados en MS, que en su mayoría son legibles, no se corresponden con sus equivalentes 76 versos presentes en el texto veratassiano. En realidad, en VT son 118, es decir, dentro de los propios pasajes atajados —en concreto en dos de ellos— se han omitido varios versos que en cambio sí aparecen en la tradición impresa, de lo que se deduce que ya en el modelo de MS posiblemente no estuvieran. Esto evidencia que la adaptación que sufrió la comedia fue progresiva y que debieron existir varios estadios de redacción hasta llegar a la fase textual en la que se encuentra el manuscrito. Al mismo tiempo, el hecho de que precisamente en los lugares en los que el director de escena decidiese prescindir de ciertos pasajes ya existieran omisiones en el modelo que se utilizó como copia para MS apoya la visión de que había elementos superfluos o que no favorecían el curso de la acción de los que era

<sup>7</sup> Canet Vallés, 1991, p. 281.

necesario deshacerse para adaptar la comedia a unas nuevas circunstancias de representación.

El último punto notable para demostrar la adaptación que sufrió el texto para llevar a cabo una representación de *Duelos* de mayor envergadura y espectacularidad es el examen de los versos finales de la comedia. Tanto en MS como en VT el conflicto se resuelve del mismo modo. Los protagonistas, persas y fenicios, terminan por entenderse y hacer las paces, al tiempo que Alejandro Magno destapa toda la verdad e impone la paz en Tiro, como es habitual en muchas de las comedias del teatro áureo. La máxima autoridad es quien actúa como agente restaurador del caos. En su última intervención el Emperador declara lo siguiente:

ALEJANDRO

Tan obligado me deja  
el haber visto en los cuatro  
tan nobles correspondencias,  
que de la guerra los triunfos  
no hacen falta a mi grandeza,  
que el hacer paces también  
suelen ser triunfos de guerra (p. 382).

Estos versos han sido interpretados por la crítica como una alusión a la Paz de Nimega, firmada entre España y Francia en 1678 y supuesto motivo del estreno de la obra. En este sentido, las palabras del personaje son una defensa implícita de la actuación llevada a cabo por el monarca Carlos II. No obstante, mientras que en VT esto puede intuirse, en el testimonio manuscrito se realiza en los siguientes versos una alabanza directa al monarca imperante en aquel momento. En el texto veratassiano el elogio, en cambio, está dirigido a Alejandro Magno:

Vera Tassis	Manuscrito
[TODOS] El poderoso <b>Alejandro</b> , Magno Augusto Heroico César, hijo de Philipo el Grande, viva, reine, triunfe, y venza (p. 382).	[TODOS] El muy poderoso <b>Carlos</b> Magno, Invicto, Heroico César hijo de Philipo el Grande, viva reine, triunfe y venza (fol. 69v).

Además de la modificación del nombre, se ha reutilizado el verso «hijo de Philipo el Grande», pues Alejandro Magno es hijo de Felipe II de Macedonia y, a su vez, Carlos II lo es de Felipe IV. Ambos solían recibir el apodo de «El Grande»<sup>8</sup>.

La alusión explícita a Carlos II parece indicar que debía estar presente en la representación<sup>9</sup>. Si no fuese así, no tendría sentido que todos los personajes, al final de la obra, se postrasen ante él para aclamarlo. Por lo tanto, habría que suponer que Carlos II fue un espectador de la representación que se realizó de *Duelos* para la que se utilizó el texto de MS. La biblioteca en la que se encuentra el testimonio, la British Library, lo cataloga como del siglo XVIII, mientras que en la base de datos *Manos Teatrales* se especifica que también «puede ser de finales del s. XVII»<sup>10</sup>, de manera que se podría pensar que el texto se adaptó para una representación ante Carlos II antes de 1700, fecha de su fallecimiento. Sin embargo, por las últimas investigaciones que he realizado, no cabe duda de que el texto manuscrito se copió a mediados del siglo XVIII. Recientemente, he podido localizar un impreso que recoge el texto de la comedia de una representación que se realizó a Sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro para la celebración del casamiento entre la infanta doña María Luisa y el Archiduque Pedro Leopoldo el 16 de febrero de 1764. Este testimonio, ubicado en la Biblioteca Nacional con signatura T/4912, presenta un texto muy cuidado, en el que además de la pieza, se recoge el argumento, la loa inicial y los sainetes *El alcalde liberal* y *El mesón del placer* correspondientes a la Fiesta que tuvo lugar. Aunque todavía no se ha realizado un cotejo exhaustivo, los versos finales coinciden con los de

<sup>8</sup> Se ha registrado en varias comedias de Calderón la alusión a Felipe IV como Felipe «El Grande»: «mañana a Flandes me parto / a servir al gran Felipe» (Calderón, *El astrólogo fingido*, pp. 213 y 345).

<sup>9</sup> «En la mayoría de los casos la comedia y su prolegómeno en forma de loa inicial dejaron patente el motivo de la celebración y la presencia de los reyes en el espectáculo, acompañados de otros miembros de la familia del penúltimo de los Austrias, como fueron Margarita, María Teresa y Baltasar, o de Carlos II y su sobrina María Antonia, a los que se dedicaron versos laudatorios en distintos lugares de las piezas» (Lobato, 2000, p. 263).

<sup>10</sup> *Manos Teatrales* es un proyecto dirigido por Margaret R. Greer dedicado al análisis y a la diseminación de información sobre los manuscritos del teatro clásico español de finales del siglo XVI a principios del XVIII conservados en diversas colecciones europeas y americanas. Para su consulta en línea puede verse el enlace <<https://www.manos.net>>.

MS, de manera que el nombre que aparece es el de Carlos, no el de Alejandro. No cabe duda de que aquí se trata de una alabanza a Carlos III, también hijo de Felipe —aunque V en este caso—. Es plausible, por consiguiente, que el manuscrito se haya empleado para una representación ante Carlos III, y que fuera una reposición de la comedia ante él y no ante Carlos II el motivo por el que se decidió alterar el texto. O, en todo caso, la obra se adaptó previamente para una representación en la que Carlos II estaba presente y ese testimonio se reutilizó para realizarla ante Carlos III. Independientemente de las dudas que todavía están sin resolver, los cambios que presenta la versión manuscrita ofrecen un testimonio con una serie de modificaciones tanto en las didascalias, como en la reducción de algunos pasajes redundantes o digresivos, que permiten observar cuál era la estética de la escena teatral del tiempo. A medida que avanza el siglo XVII aumenta el número de representaciones y fiestas palaciegas en las que se reducen progresivamente los elementos más literarios en favor de los de mayor espectacularidad. Este rasgo continuará siendo característico de las comedias más exitosas del siglo siguiente.

En definitiva, el manuscrito de *Duelos de amor y lealtad* ubicado en la British Library, aunque no tiene la relevancia textual de la versión veratassiana por estar modificado por un autor de comedias, no debe desecharse, puesto que el examen de los elementos que se han visto alterados para llevar a cabo la adaptación permite ahondar no solo en los gustos del auditorio, sino también en la reconstrucción de la puesta en escena de las reposiciones dieciochescas de las comedias auriseculares.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El astrólogo fingido*, ed. de Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- CANET VALLÉS, Josep Lluís, «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles autores de comedias como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el periodo áureo», en Luciano García Lorenzo y John Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis, 1991, pp. 273-283.

- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «En torno a la trayectoria escénica de *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón: un análisis comparativo de sus testimonios», en Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pp. 109-126.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2011; ed. facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca: su carrera secular*, trad. José Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- HILBORN, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto University Press, 1938.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa, «Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias», en Bernardo J. García y María Luisa Lobato (eds.) *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 2003, pp. 251-271.
- Manos Teatrales*, base de datos de manuscritos teatrales dirigida por Margaret R. Greer, <<http://manosteatrales.org/>>.
- REICHENBERGER, Kurt, y REICHENBERGER, Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, Kassel, Thiele & Schwarz, 1981, vol. 1.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Críticón*, 42, 1988, pp. 81-102.